KÖLNISCHE THEATER-RUNDSCHAU





PHOT. ERNST OHLE KÖLN

JAHRG. 1

HEFT 17

Die „Kölnische Theater - Rundschau" erscheint jeden 2. Samstag und kann durch jede Postanstalt, Buchhandlung sowie durch die Expedition Lindenstraße 51, gegen ein Halbjahres-Abonnement (13 Nummern) von Mk. 2.75, welche vorher einzusenden sind, bezogen werden.



HEFT 17 | Nachdruck sämtlicher Artikel verboten | 23. SEPTEMBER 1911 | No. 18 erscheint am 7. Oktober | I. JAHRG.

Modest Menzinsky

An einem Februarabend, als ich zufällig einmal irgend wen zur Bahn brachte, traf ich auf dem Perron auch Max Martersteig. „Nun", sagte ich, „Sie verreisen?" „Ja", seufzte er, „halten Sie mir die Daumen, ich muß einen neuen Tenor einkaufen." Wir kamen dann noch auf ein neues Stück zu sprechen, das uns beiden gefiel, aber als der Geheimrat schon längst im Wagen war, rief er noch einmal aus dem Fenster: „Ach Gott, was ist doch das beste Stück der Welt gegen einen Tenor!"

Daran läßt sich gewiß nichts ändern: was ist das beste Stück der Welt gegen einen Tenor. Aber sei es nun, daß ich an jenem Abend wirklich so gut die Daumen gehalten: jedenfalls hatte Martersteig mit seiner Reise Glück, denn es war just die, auf der er Menzinsky einkaufte. Er mußte einen weiten Umweg zu ihm machen; von Berlin aus schickte man ihn noch viele Eisenbahnstunden östlich, aber endlich hatte er seinen Mann doch gepackt. Seinen Mann: das hatte er sofort heraus. Zwar machte Menzinsky die eben so seltene wie empfehlenswerte Bedingung, er käme, falls ihn die Presse nicht verrisse, aber Martersteig garantierte das schlankweg. (Wenn es sich um einen Tenor handelt, garantiert ein Theaterdirektor ohne Besinnen alles). Und in der Tat, Martersteig konnte das ohne jegliches Ueberlegen gewährleisten; er hatte von Menzinsky so Gutes gehört, daß er seiner Sache sicher war. — Der neue Tenor kam also. Er kam und war mit einem Schlag gemacht. Die Theaterkommission hätte ihn am liebsten gleich nach dem ersten Gastspiel verpflichtet, die Presse, die er bekam, war glänzend, und das Publikum feierte ihn, wie nur irgend einen illustren Star.



Modest Menzinsky
Mitglied des Kölner Opernhauses.

Und das ließ sich verstehen. Köln hatte einen Tenor dieses Schlages schon seit langem nicht mehr besessen, vielleicht nicht mehr seit Birrenkoven. Alle Späteren waren mehr oder weniger große Spezialisten; sie hatten entweder den Wagnergesang als virtuose Domäne wie Rémond, oder aber sie steckten in der Hauptsache in dem jugendlich-heroischen oder dem lyrisch-italienischen Fach fest wie Gröbke und Kaufung. Sie alle gaben auf ihrem Gebiet sicherlich Bestes und teils Vorbildliches, aber sie waren halt doch nicht das, was man in Köln den „Heldentenor" nannte.

Der Heldentenor: das ist eben für den Kölner eine geheiligte Erscheinung. Von ihm hängt es ab, ob es sich lohnt ein Abonnement zu nehmen, er entscheidet darüber, ob man ein Grammophon anschafft oder nicht; er ist der ausschlaggebende Faktor für alle Ansichtskarten, die verschickt, für alle neuen Torten, die benannt werden. St. Gereon könnte eigentlich zur Not ruhig einstürzen, daraus machte sich der echte Kölner noch nicht allzuviel, wenn ihm nur sein Heldentenor erhalten bliebe. Gott, welch beruhigendes Empfinden ist es doch für eine Stadt, wenn sie sich im sichern Besitze eines guten Tenors befindet. Jedermann schläft nachts

ruhiger, die Geschäfte entwickeln sich glatter, die jungen Leute verheiraten sich leichter: das ganze öffentliche Leben erhält einen helleren mutigeren Zug. Dagegen das Bewußtsein, einen schlechten oder nicht ganz zureichenden Tenor zu besitzen, wie drückt und lähmt es eine Stadt; es ist, als hätte sie kein ganz reines Gewissen; sie fühlt sich gehemmt und unfrei. Wie viele Gemeinwesen mit darniederliegender Entwicklung sollten sich statt irgend welcher Denkmäler oder sozialer Wohlfahrtseinrichtungen gescheiter einen glänzenden Tenor leisten; man soll einmal sehen, wie sich dann auf einmal das öffentliche Selbstvertrauen hebt.

Darum war es ein solches Glück, daß Menzinsky nach Köln kam; er war das, was man just brauchte. Er hatte noch einmal das Allseitige, das Köln von seinem ersten Tenor gewohnt war. Er konnte heute Tannhäuser und morgen Othello sein, übermorgen Tristan und wieder einen Tag weiter Robert der Teufel. Für ihn gab es weder einen Stil noch gar eine Rolle auf der er festlag; sein Bajazzo sprach ebenso sehr an wie sein Lohengrin. Köln war nicht mehr dazu verpflichtet, Wagnerstadt par excellence zu sein; es konnte sich wieder seine geliebten großen und italienischen Opern leisten und (das ist das Wichtige) mit dem ersten Tenor in den springenden Aufgaben.

Die Allseitigkeit bestach an Menzinsky, und worauf gründete sie sich? Sie gründete sich in erster Linie auf Anlage und Ausbildung. Er hatte eben das mit auf den Weg bekommen, was sich durch keine noch so große Intelligenz und kein noch so eminentes darstellerisches Können im Opernbetrieb ersetzen läßt, einen reinen hohen Tenor. Einen Tenor ohne Schwindel und ohne Behelfe. Menzinsky brauchte nicht zu manierierter Tongebung, nicht zu gesuchter Resonanz seine Zuflucht zu nehmen, er konnte singen ohne all das. Er war kein hinaufgeschraubter Bariton und kein singender Rezitator, er hatte eben eines der seltenen echten Materiale, die ihrem Besitzer den Weg künstlerisch, wie in Ansehen des äußeren Erfolges, so sehr erleichtern.

Dies Material war ein Organ von ausgesprochenem Stimmtimbre; die eigentümliche Färbung, die der Tenor durch das Mitschwingen der vielen Obertöne erhält, dieser, nur dieser Stimmgattung eigene seltsame Reiz und Glanz brachte es als etwas Organisches mit. Man fühlte das an der ungewöhnlichen Leichtigkeit der Höhe, an der Selbstverständlichkeit der Tongebung in der obersten Terz, an jenem wundervoll Mühelosen, das nun einmal die mit auf den Weg gegebene Tenorstimme kennzeichnet.

Die mit auf den Weg gegebene Tenorstimme, an der Menzinsky dann freilich mit äußerster Gewissenhaftigkeit gearbeitet hat. In der Tat, wenn Fleiß das Genie ausmacht, dann ist Menzinsky einer der genialsten Naturen, die je auf der Kölner Bühne standen. Welche Vorsichtsmaßregeln sich der Künstler im Leben auferlegt, auf was er alles zu Gunsten seiner Kunst verzichtet, das im einzelnen zu erörtern ist hier nicht der Ort. Sicherlich aber könnte so mancher Nachtcafétenor, der hinterher klagt, daß ihm sein Material so schnell zu schanden ging, an seinem Kölner Kollegen das Muster menschlicher Selbstzucht finden.

Indes dies streift noch nicht eigentlich die künstlerische Arbeit, die Menzinsky noch stets an seine Stimme setzt. In unaufhörlichen Uebungen, in immer erneutem Studium sucht er sein Organ stets geschmeidiger zu machen, sucht er ihm neue Möglichkeiten der Resonanz, der Färbung abzugewinnen, sucht er es zu den heterogensten Aufgaben zu erziehen. Sicherlich, er ist schon so etwas wie ein Tongrübler; er hat sich die immer wiederkehrende Lehre aller Großen des Podiums, daß man an der Stimme nicht auslernt, mit peinlichster Gewissenhaftigkeit zu eigen gemacht. Dabei berührt es so angenehm, daß ihm dies stete Studium nicht tägliche Notwendigkeit, ohne die er nicht bestehen könnte, ist, sondern daß er einen wohl reichen Naturalismus daran setzen kann, einen Stimmfonds, in dessen Besitz sich manch anderer zeitlebens nicht mehr um Gesangskunst scheren würde.

So hat sich der unermüdliche Künstler nach und nach alles erworben, was nur sein Gebiet an Möglichkeiten zuläßt. Er kann sich gleichsam auf die verschiedensten musikalischen Stile einstellen; er ist ein anderer, wenn er Meyerbeer, und ein anderer, wenn er Wagner zu singen hat. Aber das seltsame dabei ist, daß er auf den verschiedensten musikalischen Ausdrucksgebieten gleich ursprünglich berührt, daß man immer den Eindruck hat: diesmal gibt er sein Eigentliches. Man hört von ihm beispielsweise seinen Othello. Mühelos schleudert er die ersten hohen Effektnoten heraus, mühelos bequemt er sich der ganzen Tonsprache Verdis an; es ist als habe er zeitlebens zwischen Rhadames und Manrico hin und her geschwankt. Als schroffsten Unterschied nehme man dann etwa seinen Siegfried. Eigentümlich wie hier das Organ viel dunkler klingt, wie es im Nu das ganz unverkennbare Gepräge des Wagnersängers annimmt, wie ihm die deklamatorische Gesangsweise, die scharfe Accentuierung einfach mit der Suggestion der Rolle als etwas Selbstverständliches gegeben sind. Und so ist es mit all den anderen Aufgaben auch. So hat der Robert ganz das eigentümliche Bravourgepräge der Grande Opera, so ist dem Bajazzo das seltsam Heiße und Jähe des italienischen Verismus zu eigen, so stellt Tannhäuser den Kompromiß des Opernhaften und Musikdramatischen dar, dem Wagner damals noch huldigte.

Diese ungemeine Sorgfalt des Musikalischen macht Menzinsky allen den Opernbesuchern so lieb, die wesentlich wegen der Musik das Theater besuchen. Wenn er auf dem Zettel steht, so weiß jeder, er wird etwas Gediegenes zu hören bekommen und namentlich etwas, was ganz dem künstlerischen Charakter des angezeigten Werkes entspricht, und gleichzeitig durch vornehme Geschmackskultur und sicheren Instinkt regiert wird. Ein Triumph des Fleißes stellen Menzinskys Rollen dar, einen Triumph der rastlosen unerbittlich mit neuen Forderungen an sich selbst herantretenden Arbeit.

Ein Triumph des Fleißes ist auch das Darstellerische an ihm. Sicher ist, daß ihm nicht das eigentümliche Berauschende und Hinreißende der ganz Gewaltigen (etwa Burgstallers) eignet. Man kann das ruhig feststellen, ohne daß man damit den Respekt vor seiner Art verletzt. Dies selbstverständlich Geniale, dies hinreißend Ungebärdige, wie es Burgstaller (vielleicht auch noch Bary) besitzen, das ruht nicht in ihm. Kerr würde sagen, er habe nichts Dionysisches. Das stimmt; das ist unumwunden zuzugeben. Nun darf man freilich nicht vergessen, daß eben solche hinreißende Genialität unbedingt mit einer starken Beschränkung und Einseitigkeit erkauft wird; das Scheitern Burgstallers in seinem Frankfurter Engagement spricht hier ja deutlich genug.

Nein, Ueberschwang und Genialität, das ist nicht Menzinskys schauspielerische Signatur; auch hier stehen die nimmer ruhende Mühe und die ernste Arbeit obenan. Aber immerhin, wenn es eines Beweises bedürfte, welch imponierende Resultate sich auch das Talent (nicht nur das berufene Genie) abringen kann, so bietet sie just unser Künstler. Es geht ihm mit der schauspielerischen Seite seiner Rollen ähnlich wie mit der gesanglichen: er ist im Nu mit dem ganz spezifischen Gepräge seiner Aufgabe vertraut. Sehe man ihn etwa als Eleazar: man wird schwerlich an ihm eine



Modest Menzinsky als Nero in „Acté“.

andere Gebärde während des ganzen Abends finden, als eine, wie sie dem fanatischen Greis zukommt. Dann welcher Abstand im jungen Siegfried; alles ist hier Elastizität und Frische, alles Wagemut und Siegesbewußtsein. Und wieder anders sind Lohengrin und Walter; hier regiert höfische Gebundenheit ebensowohl das Ganze, wie etwa Othello in phantastisch-ausschweifendes Italienertum getaucht ist.

Diese Gemeinsamkeit von musikalisch-gesanglichem und darstellerischem Fleiß machen Menzinsky über seinen hiesigen Wirkungskreis hinaus so wertvoll. Den bei der Unart und dem Vermögen, die sich heute in jeder Kunst, namentlich aber im Operngesang so oft als geniale Eigenart aufspielen, ist es eine ehrliche Wohltat, einem Künstler zu begegnen, der sich ganz unverhüllt zu ruhelosem Ringen, zu Fleiß und Arbeit bekennt.

Fleiß und Arbeit — diese oft verhöhnten Begriffe, die doch die einzigen sind, durch die auch die mittlere Anlage zu dem Letztmöglichen geführt werden kann. S.

Nordische Heerfahrt

(Die Helden auf Helgeland)

Schauspiel in vier Aufzügen von Henrik Ibsen.

(Zur Aufführung im Kölner Schauspielhause am 27. September).

Es ist gewiß eigenartig, daß in ein und derselben Zeitperiode ein germanischer Mythos von drei Germanen in die ehernen Formen des Dramatischen gebannt wird. Zum Teil ist dies aus der damaligen Zeitlage zu verstehen. Hebbel, Wagner und Ibsen schaffen fast gleichzeitig in einer Völkersphäre, die in einem bürgerlich-reaktionären Geist befangen ist und der der Urstrom aller Massengefühle, das Bewußtsein einer jahrtausendkräftigen Stammesmacht, nicht tosenden Hall mehr in den Herzen zu wecken scheint. In solchen Zeiten bedarf es starker, reformatorischer Geister, um diesen Bann engender Dumpfheit zu lösen, um die Herzen wieder mit der frischen Blutkraft ertöteter Staatengefüge zu verbinden; mit dem Stammesbewußtsein. Nicht nur einflußreiche politische Köpfe suchen der Volksseele den Wert der „Nationalität“ von neuem wieder einzuflößen. In dem Organismus unserer Gemeinsamkeit lebt auch die Kunst als reiner, ungebrochener Impuls von Zeit und Leben. Goethe's „Götz“ war von spontanster Wirkung auf seine Zeit, der man nachsagt, daß ihr das Gefühl für ihr eigenstes Volkstum abgegangen sei. Hebbels „Nibelungen“ füllten sehr bald die Theater, während „Gyges“ noch einer kommenden Generation entgegenharrte. Wagner ist ja in der Kunst ausgesprochen zum Apostel der Deutschen und des Deutschtums geworden. Ibsen schuf seine „Nordische Heerfahrt“ 1857, zu einer Zeit, als Norwegens Volk eine flammende Erhebung aus der Dunstsphäre reaktionärer Flachgeistigkeit erstrebte. Nichts liegt mir ferner, als diese Dichtungen als ausgesprochene „Nationalgedichte“ abzustempeln, wie es etwa mit den Sängern der Freiheitskriege zu recht geschieht. Jedes Kunstwerk, und zumal das dramatische, übt zwiefache Wirkung aus: eine Wirkung für die Zeit und eine (gleichsam) für die Ewigkeit. Diese letztere beruht im reinen Eigenwert einer Kunstschöpfung, losgelöst vom Zeitgeist, losgelöst von den Umständen, die sie zu einer Zeitschöpfung vergewaltigen können, losgelöst von jeder herrlich begeisterten Kathederrede über „Das deutsche Volk in Kampf und Not“, in deren Rahmen Goethe, Hebbel und Kleist schließlich Stücke gedichtet haben, um das Vaterland zu retten. („Wir deutschen Jünglinge!“)



Modest Menzinsky als Eleazar.

Ibsens polemische Geistesrichtung, die in späteren Jahren noch heftiger in rein politischen Kämpfen Ziele suchte, deutet unverkennbar darauf hin, daß in dieser Dichtung auch ein Kampfruf erklingen soll. Der träge fließenden Volksseele soll wenigstens eine Vorstellung ihrer unversieglichen Urkraft geweckt werden. Wagners Sagengestaltungen beabsichtigten gleiche Wirkungen. Hebbels „Nibelungen“ sind keineswegs als die eigenartigste und tiefste seiner dramatischen Schöpfungen anzusehen. Er selbst sagt in einer Tagebuchnotiz vom 3. Oktober 1856: „Das Theater ist doch hier die Hauptsache; denn es kann sich absolut nur um die dramatische Vermittlung des Gedichts mit der Nation handeln.“

Die Materie ist bei den drei Schöpfern die gleiche: der altgermanische Mythos vom Untergang des Frühlingsgottes, des göttlichen Lichtbringers, durch die dämonischen Mächte der Unterwelt. In den verschiedensten Fassungen und Gestaltungen lebt dieser Mythos auf. Unser „Nationalepos“ von „der nibelunge nôt“ trägt als rhapsodische Dichtung den Charakter einer großartigen heldischen Verherrlichung des Menschlichen. Die nordische Wölsunga-Sage dagegen ist noch unverfälschter Mythos. Unverkennbar wird dort jede Gestalt auch von dem getragen, was sie vorstellen



Modest Menzinsky als Siegfried.

soll. In diesem Mythos lebt noch die eherne Kälte des Heidentums, dessen Symbol der Eisvulkan ist. Starke Einflüsse christlicher Denkart dagegen machen sich im Nibelungenlied geltend; und Hebbel, der das Heldenepos als dramatischen Vorwand nahm, offenbarte daran den Kampf zweier Mächte, eben des Christentums und des Heidentums. Und dies ist der tiefste Grund, warum Hebbels „Nibelungen" abseits seiner übrigen Schöpfungen zu stehen kommen. Ueberall ist die Idee bei Hebbel als ein Organisches mit dem Stoff verwachsen und gestaltet; in die „Nibelungen" ist sie kraft eines Willensaktes hineingetragen.

Kunstpatrioten haben es Wagner verübelt, daß er nicht das Epos, sondern die Wölsunga-Sage als dichterischen Vorwand nahm. Aber, was er geben wollte, war ja keine Nationaloper, sondern gleichsam eine musikdramatische Philosophie, (die da am opernhaftesten wirkt, wo sie sich am fühlbarsten dem Epos nähert: in den Szenen der „Götterdämmerung").

Auch Ibsen schöpfte aus der Wölsunga-Sage. Denn so heißt es im Vorwort zur Dichtung: „Ich habe den Stoff zu diesem Schauspiele nicht dem Nibelungenliede, sondern der damit verwandten nordischen Wölsungasage entnommen. Doch dies nur zum Teil. Die hauptsächlichste Grundlage meiner Dichtung beruht vielmehr auf den verschiedenen, noch vorhandenen isländischen Familiensagen, in denen die aus dem Nibelungenliede und der Wölsungasage bekannten riesenhaften Verhältnisse und Vorgänge sehr oft nur auf menschliche Dimensionen zurückgeführt erscheinen. Ich glaube daraus schließen zu dürfen, daß die in den zwei eben erwähnten Dichtungen geschilderten Situationen und Begebenheiten für unser gesamtgermanisches Leben in den ältesten historischen Zeiten typisch gewesen sind. . . . Ich hatte überhaupt nur die Absicht, unser Leben in der alten Zeit, nicht unsere Sagenwelt darzustellen."

Man vergleiche hierzu Hebbels Tagebuchaufzeichnung vom 26. Oktober 1859: „Ich glaube, das düstere Familiengemälde, womit die Tragödie wieder beginnt, (er spricht vom 1. Akt von „Krimhild's Rache") ist mir nicht übel gelungen, wie es denn bei diesem ungeheuren Stoff merkwürdig ist, daß alles, wenn der große Maßstab nur nicht außer acht gelassen wird, aus den menschlichsten Motiven hervorgeht."

Ibsens „Nordische Heerfahrt" enthält eine Familientragödie; eine Geschlechtertragödie (in doppeltem Sinn) mit loderndem Haßkampf. (Der versöhnende Schluß gehört zum Begriff „Schauspiel"). Gegen den Schluß hin, bei Sigurd's Tod, flammt die Idee vom Daseinskampf zweier Weltanschauungen, Heidentum und Christentum, auf. Unvorbereitet, wie diese letzte Aufhellung ist, wirkt sie bei Ibsen wie eine dramatische Stichflamme, die, zündend, in der Familientragödie eine Explosion hervorruft, aus der die Idee herausschlägt. (Ich brauche nicht mehr auf Hebbel hinzuweisen.) Davon später.

Eine Sage, traurig wie das Leben selbst, erzählt Sigurd der lauschenden Hjördis: „Es waren einmal zwei junge Krieger, die von Norwegen zogen, um Schätze und Ruhm zu gewinnen; sie hatten einander Freundschaft geschworen und hielten ehrlich zusammen auf allen ihren weiten Fahrten. Zuguterletzt kamen sie nach Island; dort hauste ein alter Landsasse (Oernulf), der von Norwegen gefahren zu König Harald's Zeiten. Er hatte zwei holde Jungfrauen im Haus; die eine aber, seine Pflegetochter, die war doch die herrlichste, denn sie war klug und stark von Gemüte, und die Krieger sprachen unter vier Augen von ihr, und keiner hatte je ein holderes Frauenbild gesehen — so schien es beiden. Gunnar



Modest Menzinsky als Samson.



Photogr. Ernst Ohle, Köln

Modest Menzinsky als Tannhäuser (1. Akt).

dachte an sie Tag und Nacht. Nicht anders Sigurd. Doch beide schwiegen; und sie ließ es nie erraten, ob ihr Gunnar gefiele, — daß sie aber dem Sigurd nicht gut sei, das war leicht zu erkennen. Um so mehr mußte Sigurd an sie denken; doch keiner wußte darum. Da, eines Abends beim Trinkgelage, geschah es, daß jene stolze Jungfrau schwur, nur der Mann solle sie zu eigen haben, der die Heldentat vollbringe, die sie namhaft mache. Hoch schlug da Sigurd das Herz vor Wonne; denn er fühlte die Kraft in sich, die Tat zu vollbringen; doch Gunnar gestand ihm seine Liebe — Sigurd verschwieg die seine. Einer von ihnen mußte ja weichen; Gunnar war sein Freund, und er konnte nicht anders handeln. So ward sie Gunnars Gattin, und Sigurd freite ein ander Weib . . ." Dieses Weib aber war Dagny, Hjördis' Pflegeschwester. Und in Sigurds Herzen nagte der Kummer um die, die einem andern Manne gefolgt war. Dagny aber wußte nichts davon. Es geschah, daß Sigurd der Starke und Dagny nach Jahren wieder an Oernulf's Strand kamen, um Oernulf Versöhnung anzubieten für die erlittene Schmach; denn Sigurd hatte ihm Dagny geraubt. Die Nornen spannen es so, daß zur selben Zeit auch Gunnar und Hjördis gen Island fuhren. Hjördis aber war voll Haß erfüllt gegen Oernulf, der ihren Vater ermordet hatte und wollte sich nicht mit ihm versöhnen. Da schwur Oernulf, sich zu rächen an Hjördis. Als er aber erfuhr, daß Kare, ein Bauer, schlimme Rache für ihn vollziehen wollte, stand er vom Mahl auf, rüstete sich und zog mit seinen Söhnen gegen Gunnars Hof, um Egil, Gunnars einzigen Sohn, vor der Rache des Bauern und seiner Gefährten zu schützen. Niemand aber wußte um Oernulf und seiner Söhne Fahrt als Thorolf, sein jüngster Sohn. Im Hause Oernulfs setzten sich nun die Helden zum Mahl. Hjördis forderte die Männer auf, von ihren Taten zu künden. Sigurd erzählte vom Kampf gegen der Recken acht. Dies dünkte Hjördis wohl groß, aber doch geringer, als die Tat Gunnars, ihres Gatten, der den grimmen Bären vor ihrem Gemach bezwungen habe . . . Und die Norne flocht ein Gewirk von Schicksalen . . . Ein Zungenstreit entbrannte. Thorolf gemahnte Gunnar an die alte Blutrache und, vom Wein erhitzt, verriet er Oernulfs Fahrt, der ausgezogen sei, sich an Egil, seinem Sohne zu rächen. Und im Zorn und von Hjördis hingerissen, ergriff Gunnar eine Axt und erschlug Thorolf. Oernulf aber kehrte zurück und brachte Egil, dem kein Leid geschehen war. Da sahen alle, welches Unheil auf ihnen lag. Und Oernulf nahm Thorolf, den Erschlagenen, und begrub ihn am Strand bei seinen Brüdern, die alle im Kampf um Egil gefallen waren . . . Hjördis Zwist mit Sigurd ruhte nicht. Sie verfolgte Dagny, Sigurds Weib, mit spitzen Reden, des Gatten wegen. Da warf Dagny, die um Sigurd's Geheimnis bei Gunnars Werbung um Hjördis wußte, ihr mit gereizten Worten vor, nicht Gunnar habe den Bären und sie bezwungen, sondern Sigurd, ihr Gemahl. Geschmäht und ihrer fraulichen Ehre beraubt, schwur Hjördis, Rache zu nehmen an Sigurd. Sie wußte, daß Gunnar zu schwach war für solche Tat, deshalb wollte sie selbst ihre Schmach sühnen. Als Sigurd einmal mit ihr am Feuer saß und ihr vor dem letzten Scheiden eine Sage, so traurig, wie das Leben selbst, erzählte, gestand er ihr seine Liebe. Als aber Hjördis Sigurds Geständnis vernahm, sprach sie: „Ich ward heimatlos von dem Tage an, da Du eine andere zum Weibe nahmst. Ein Unrecht hast Du damals begangen. Alle guten Gaben kann der Mann seinem treuerprobten Freunde geben — alles, nur nicht das Weib, das er liebt. Denn tut er das, so zerreißt er das heimliche Gespinst der Norne, und zwei Leben sind verspielt. Eine untrügliche Stimme in mir sagt, daß ich geschaffen ward, damit mein starker Sinn Dich erhebe und trage in schweren Zeiten, und daß Du geboren wardst, damit ich in einem Mann alles fände, was ich für groß und herrlich halte. Denn das weiß ich, Sigurd, hätten wir zwei zusammengehalten — Du wärest der Berühmteste und ich wäre die Glücklichste unter den Menschen geworden." Und Hjördis wußte, daß nur der Tod sie werde vereinigen können in Walhall, Walvaters Wohnung. Und sie wollte die seligste Tat vollbringen, die je ein Weib auf Erden getan. Aus ihrem Haar flocht sie die Sehne des Bogens, durch dessen Pfeil Sigurd fiel, von ihrer Hand. Die letzten Worte des sterbenden Sigurd aber waren: „Schwer war mein Leben von der Stunde an, da ich Dich aus meinem Herzen riß und Dich Gunnar zu eigen gab. Ich danke Dir, Hjördis — nun ist mir so leicht, — so frei!"

Diese aus dem Stück geschöpfte Sage fand in ihrer dramatischen Gestaltung den Abschluß im Liebestod Sigurd's und Hjördis'. (Am Horizont beginnt der Wolkensaal zu flammen. Liebesdämmerung.) Schauspiel.

So aber deutete Ibsen den Schluß ins Grandios-Erhabene:

Hjördis: Hinweg aus diesem Leben, Sigurd. Auf des Himmels Königsstuhl will ich Dich setzen und mich Dir zur Seite! Horch, horch, da kommt unser Gefolge! Siehst Du die schwarzen, jagenden Rosse? Eines für mich und eines für Dich! (Sie legt den Bogen an und schießt). So fahre denn die letzte Fahrt!

Sigurd: Gut getroffen, Hjördis! (Er fällt zu Boden).

Hjördis (jubelnd, indem sie auf ihn zueilt): Sigurd, mein Bruder! Nun gehören wir einander an!

Sigurd: Nun weniger denn je: hier trennen sich unsere Wege – ich bin ein Christ!

Hjördis: Du! — Ha, nein, nein!

Sigurd: Der weiße Gott ist mein Gott . . . Zu ihm geh' ich jetzt hinan! . . . .

Hjördis: Tot! — — — Verspielt — — meine Seele verspielt. (Das Unwetter wütet heftiger; sie ruft wild): Sie kommen! Ich habe sie heraufbeschworen! — Doch nein, nein, — ich folg' Euch nicht — will nicht nach Walhall ohne Sigurd! Keine Rettung — sie sehen mich, sie lachen und winken, sie spornen ihre Rosse! (Eilt zur Felsenklippe im Hintergrund.) Schon sind sie über mir — und keine Zuflucht, kein Versteck! Ja! Vielleicht in des Meeres Tiefe." (Sie stürzt sich ins Meer).

Durch Sigurds Bekenntnis zum Christentum und durch die darauf zur Notwendigkeit gewordene ewige Trennung der sich wissend Liebenden, erhält das Stück von hier aus erst seine mystische Erleuchtung. Bei Hebbel war es ein Kampf zweier Ideen, weltengroß und starr; bei Ibsen ist es das Verzichten-Müssen des Trägers der einen Idee auf den anderen. Was an dieser Schlußgestaltung bei Ibsen so groß wirkt, ist die Unversöhnlichkeit, die unerbittliche Konsequenz, die starre Linie, die hier zwischen zwei Anschauungsrichtungen ragt. Bei Hebbel siegt doch die Idee des Christentums „im Namen dessen, der am Kreuz verblich". Bei Ibsen? Sigurd fährt auf zum weißen Gott; Hjördis folgt dem wilden Jäger. Der Schluß enthält keinerlei lösende Gewißheiten; nur Tatsachen. Unerschütterlich. (Das Anhängsel gehört ins „Schauspiel").

Oder beläßt man der Schlußgestaltung den Charakter der Liebestragödie? Stirbt Hjördis freiwillig den Seelen-Liebestod? („Ich will nicht nach Walhall ohne Sigurd!") Georg Brandes scheint es bei dieser Auffassung belassen zu wollen. Er sagt: „Erst, als ihr auch diese letzte Hoffnung (ihre Vereinigung mit Sigurd in Walhall) schwindet, weil der sterbende Sigurd in den Christenhimmel eingeht, legt sie selbst Hand an sich, um dem wilden Jäger zu folgen." Er empfindet es sogar als eine um des Effekts willen gesuchte Überraschung, wenn Sigurd erst in der Todesstunde Hjördis und den Zuschauern (!) mitteilt, daß er Christ und deshalb auch in einem zukünftigen Leben für die Geliebte verloren sei. Wir finden hier von neuem . . . die Ibsen'sche Geheimniskrämerei."



Photogr. Ernst Ohle, Köln

Modest Menzinsky als Tannhäuser (3. Akt).

Mich dünkt, dieser Geheimniskrämer Ibsen rückt sogar in diesem frühen Stück (wie später so oft; hier auch Hjördis-Rhodope) sehr in die Sphäre des anderen Geheimniskrämers, Friedrich Hebbel aus Dithmarschen. Und mich dünkt es allerdings keine Geheimniskrämerei, an dieser (wenn auch nicht restlos gestalteten, so doch energisch als Licht gesetzten) Idee so achtlos vorüberzugehen.

Heinrich Maria Schaub

Kainz

Gesehenes und Gelebtes. Von Otto Brahm

Zu Kainz Todestag (20. September 1910).

Monate sind vergangen, seitdem Josef Kainz gestorben ist — was ist es, das die Trauer um ihn fortleben läßt, wie am ersten Tage?

In der alten Aesthetik gab es einen Begriff, den man „die Fallhöhe" nannte. Dem Ifflandischen Menschenvolk feind, fragte Schiller: „Was kann denn dieser Misere Großes begegnen?"; aber die Helden pries er, die auf dem Throne, deren Fall von der Höhe tragisches Mitleid schuf und Erschütterung. Und weil ein König der Bühne jetzt gefallen ist, ein Herrscher über die Seelen, Gebieter der Herzen, deshalb ist der Schmerz so tief um Josef Kainz, und er will nicht und will nicht sich enden. Der noch vor wenig Monaten leuchtend dastand auf der Höhe seines Künstlerglückes — „wohin ich kam, war Festtag", durfte er selber sagen —, er ward dahingestreckt in Siechtum und zehrender Not; und mit dem „armen Heinrich", in dessen Worten er gern

gelebt, mochte er nun sprechen: „Das Leben ist zerbrechliches Geräte, mein Freund, sagt der Koran, und sieh, das ist's. Und dies hab' ich erkannt!“

Noch ein anderes vertieft die Trauer um Kainz: das Gefühl seiner Einzigkeit. Wohl ist denen, die Totenscheine ausschreiben, die Wendung allzu geläufig: wir werden nimmer seinesgleichen sehen; aber in Kainz ging wirklich einer jener Seltensten dahin, deren Tun in jedem Schritt, deren Wesen in jedem Ton bezeugt: ich bin mein eigen. „Eine Figur“, wie der alte Fontane zu sagen pflegte; einer, der nur einmal da war, ein in sich Beschlossener, im Letzten Einsamer.

Früh schon ließ sich in Kainz dieser Grundzug seines Selbst, dies Besondere, das sich wohl auch zum Sonderlingshaften steigerte, erkennen, und sein Aufblühen und Wachsen versuche ich nun zu zeigen; doch zugleich reizt mich die Betrachtung, wie auch dieses Genie ein Kind war seines Milieus, und wie die Mächte der Zeit an seinem Werden wirkten, ihn hoben, ihm feindlich schienen dann (weil er selbst ihnen feind ward), um ihn zuletzt, als er sich williger ihnen ergab, zur höchsten Höhe zu tragen seiner Kunst.


Modest Menzinsky als Lohengrin.

I.

Kainzens Aufstieg ist bekannt. Der in Wien nicht Geborene, aber Erzogene wächst in der Sonne des Burgtheaters; sein Lehrer wird die Anstandsdame der Burg, Frau Kupfer-Gomanski — ich sehe sie noch als „Mère noble“ vor mir, aus den Tagen des Hamburger Thaliatheaters — und so empfängt der künftige Darsteller des spanischen Infanten und des Dänenprinzen von einer braven Bonne die Kenntnis guter Bühnenformen. Jenny Groß und noch eine andere bekannte Schauspielerin lernten an der gleichen Quelle und er pflegte sie seine Milchschwestern zu nennen: „Ich hab' ihnen wohl alle Milli wegg'soffen“, sagte er, „da blieb nichts übrig für sie.“ Die österreichische Provinz empfing den also Aufgepäppelten, der aber noch recht mager, mit ungelenken, dürftigen Gliedern sich darstellte; und sie gab ihn schnell an Leipzig weiter, wo August Förster ihn nicht durchsetzen konnte, nicht einmal bei seinem Sozius: „Ich habe zu Försters Urteil immer Vertrauen gehabt,“ meinte Angelo Neumann, „aber jetzt hat er bei mir verspielt.“ Ein Krach, mit Kainzischer Leidenschaftlichkeit herbeigeführt, schuf ein jähes Ende; in Meiningen und auf der Wanderschaft mit den Meiningern dann stieg Kainz zu stärkerer Geltung auf (und gewann im Fluge unsere studentischen Herzen, als poetischer Prinz von Homburg, im Berliner Friedrich-Wilhelmstädtischen, dem künftigen Deutschen Theater); in München meisterte ihn Possarts auf theatralisch-rhetorische Schönheit gestellte Lehre, bis König Ludwigs Interesse den Schauspieler und den Menschen Kainz zuerst umfing, dann schnell fallen ließ.

Das alles, wie bedeutsam es für seine innere Entwicklung mag geworden sein, erscheint uns heute nur als ein Vorspiel für den wirklichen Kainz, für den Durchbruch seines Genies in Berlin: nicht am ersten Abend des neugegründeten Deutschen Theaters geschah der, da er, am 29. September 1883, als Ferdinand in „Kabale und Liebe“ vor uns stand, sondern am 10. November des gleichen Jahres, als Carlos seine schönen Augen glückstrahlend-sieghaft, ein erstes Mal, aufschlug. Als der Ferdinand des Kainz über die Bühne geschritten war, hatten wir unseren Prinzen von Homburg nicht recht wiedererkannt; wohl glühte das alte Feuer, wohl fesselte der Blick, der von innerem Erleben erzählte, aber eine Ueberbeweglichkeit der Mienen, mehr schauspielerhaft als lebenswahr, drohte zur Manier zu werden, und ein häufiges unmotiviertes Lächeln schien aus derselben alten Theaterkiste geschlüpft zu sein. Sein Pylades dann hatte den beseelten Sprecher wohl gezeigt, aber ein unglückliches Aeußeres überschattete seltene Gaben; und indem er seine ärmliche Erscheinung noch ins Weichliche verzeichnete, stand er neben Barnays königlichem, wenngleich leerem Orest recht altjüngferlich-kläglich da. „Ein ganz wildwüchsiges Talent, das hoffentlich bei uns in ernste Schule genommen werden kann“, nannte ihn damals der Kritiker der „Vossischen Zeitung“, O. Brm.


Modest Menzinsky als Tristan.

An der ernsten Schule mag es nicht gefehlt haben: dankbar erkannte Kainz die Anregungen Barnays an, der den Carlos in Szene setzte; mit Förster sprach er sich nun besser als in Leipzig, er ließ sich von seinem großen Wissen, seiner ruhigen Theatererfahrung eine Weile führen; und nur zu L'Arronges nicht gewöhnlichem Lehr- und Dressiertalent wollte sich ein inneres Verhältnis nicht herstellen. Aber ebenso wichtig, wie die

Schule, ward jetzt das Leben für Kainz: der Wiener atmete Berliner Luft, er ward realer, klarer, er raffte sich zusammen; und den weicheren, schmeichlerischen Künsten entsagend, für die er nicht geschaffen war, wagte er, in dieser schärferen Atmosphäre unserer Stadt, er selbst zu sein. Es fielen die äußeren Behelfe des Theaters, die geklebten Nasen, die unwahrscheinlichen Perücken, die Fettschminke; und es ward auch ein Vernichtungsfeldzug unternommen gegen den inneren Feind, gegen das Theater der Psyche, zugunsten der Wahrheit, Ehrlichkeit, Echtheit. Kainzens Vorbild schon, Fritz Krastel vom Burgtheater, war diesen Weg geschritten, und jüngst noch war sein Max Piccolomini, dieser ideale, idealistische Naturbursche, Sieger in den Münchener Meisterspielen gewesen; aber gerade sein Beispiel kann zeigen, wie nah hier der Absturz in die Manier lag, in die Verzerrung, und wie wohltätig dem Krasteljünger Kainz das Gegengift der Berliner Realität sein mußte. „In den wenigen Wochen seiner Berliner Wirksamkeit", so ließ der Kritiker der „Vossischen Zeitung" sich jetzt, nach dem Carlos, vernehmen, „hat Herr Kainz bereits den Segen der Großstadt an sich erfahren, er hat einen erstaunlichen Aufschwung genommen und seine natürlichen Gaben in künstlerische Zucht zwingen gelernt; schreitet er so vorwärts, so scheinen ihm die höchsten Ziele der Schauspielkunst zu winken."

Ganz seiner Persönlichkeit schien er zu entstammen, dieser unwiderstehliche Carlos: wenn er um Freundschaft bat und wenn er trotzte, wenn er in Stolz sich aufbäumte oder seinen Schmerz herausschleuderte, ergreifend und groß. Wie er den flammenden Blick gen Himmel warf und knirschend fragte: „Gibt es keinen Gott? Was? Ich frage, gibt es keinen Gott?", wie er „reißen wollte, mächtig reißen an dem Vaterherzen", mit Tönen inniger Beschwörung, wie er leuchtenden Auges, da er einen Brief der Königin in Händen zu halten meint, dem Alba in seliger Zerstreutheit zuhörte, wie dann der Fürst in ihm aufstand, und er mit anmutig-edler Herablassung dem Herzog noch einmal „seines Nichts durchbohrende Gefühle" weckte — wer diese ganze, von Nerv und Geist und Leidenschaft durchfühlte Gestalt damals zu sehen beglückt war, kann sie nie wieder verlieren.



Neue Mitglieder des Schauspielhauses:
Marta Treu als Rautendelein.

Ganz auf dem Grunde seines Wesens schien dieser Carlos erwachsen — und war doch zugleich das Produkt der Zeit, des Milieus. Die letzte Stunde des Weimarer Stils hatte jetzt erst geschlagen; und der heraufkommende Realismus schickte sich an, die alten Goetheregeln zu zertrümmern. Drüben im Schauspielhause, ja, da waltete noch ein erstarrter Klassizismus, verschärft durch königlich preußische Würde; aber die aufs Wirkliche gerichteten Naturen der Förster und L'Arronge strebten, die Schablone zu lösen und aus dem Empfinden heutiger Menschen das Leben der Klassiker wieder heraufzurufen. Tiefer als alles aber war der „Liebhaber" in Hohlheit versunken; der Schönheit eines Emil Devrient, die mir noch aus Knabentagen gefällig hervorschimmert, hatte keine Wahrheit mehr geantwortet, und im Namen einer gräzisierenden Idealität war den Carlos und Romeo alles Eigendasein ausgeblasen worden. Hier nun setzte das Deutsche Theater, setzte Kainz ein. Aus dem Liebhaber machte er: einen Menschen. Aus Schillers Infanten: eine reich beseelte, mannigfaltige, in ihren psychologischen Zusammenhängen klare Gestalt. Minutenlanger Beifall brach aus, als die gewaltig strömende Klage des Carlos an Posas Leiche, seine Anklage gegen den Vater, sich endete und vollendete mit den Worten des Niedersinkenden: „Da liegen meine Reiche"; und wir schieden aus dem Werk mit dem seltenen Gefühl: hier ist ein Genie getauft worden; bald wird sein Name die Welt durchfliegen.

II.

Genie sein heißt: Reformator sein. Genie sein heißt: Zerstörer sein. Mit ihm, dem Genie Josef Kainz, beginnt die große Zerstörung, die große Erneuerung der deutschen Darstellungskunst. „Ich bin erwacht, ich fühle mich", mochte der Fünfundzwanzigjährige mit seinem Dichter sprechen, „geben sie mir zu zerstören, Vater." Und Vater L'Arronge gab, nicht reichlich, ein wenig zögernd nur: Romeo und Fiesko, Leon, den Küchenjungen und König Alfons von Kastilien, den Prinzen Homburg und den Prinzen Heinz, den Räuber Moor und den Tempelherrn. Dies war, im wesentlichsten, der Ertrag der sechs Jahre, die Kainz am Deutschen Theater nun verblieb.

Gleich der Romeo zeigte ein neues Gesicht, zeigte den neuen in Berlin geprägten Kainz: Romeo das Kind ward entdeckt, jung wie die vierzehnjährige Julia, hemmungslos in seiner Leidenschaft, ein töricht-holder Knabe. Das Spielende, halb Lustspielmäßige im Beginn des Werkes ward aufgedeckt, und Romeos Tumbheit, nun wirklich, „wie Knaben aus der Schul' zum Lieben" eilend, lächelte noch, als schon dem Hörer die Schauer des Tragischen aufstiegen. Das war nicht mehr Krastels Geist, das war ein deutscher Rossi, der, vom Feuer der Jugend durchströmt, jeder Szene ihren wahrsten Ausdruck gab, ihren individuellen Klang in allem fortreißenden Pathos. Ein Anderer war Carlos, ein Anderer Romeo. Wie einschmeichelnd wußte er den Pater zu bitten, zu bestürmen, zu überrennen; wie wild prasselte sein Wort, wenn er, auf die Erde geworfen, die Milch der Philosophie im Hohne von sich wies: „Kann sie nicht schaffen eine Julia: so hilft sie nicht, so taugt sie nicht, so rede länger nicht". Und wie warm vibrierte seine Zauberstimme, wie hell klang sie durch die Nacht empor zu Julias Balkon: „Der Liebe leichte Schwingen trugen mich; kein steinern Bollwerk kann der Liebe wehren . Auch die unbedeutende Julia ward von seinem Feuer (und von Försters drängender Lehre) fortgerissen und half die Absichten einer klugen Regie verwirklichen; so stand Kainz, überragend, aber doch wie ein Kind des Hauses, in diesem schönen Ganzen leuchtend mitten drin.

Nicht jede neue Rolle nun blieb gleich erfolgreich, und nicht jede suche ich zu vergegenwärtigen; entscheidend für diese erste Berliner Zeit von Kainz blieb, daß er seiner selbst immer sicherer ward, und daß er immer tiefer eindringen



Neue Mitglieder des Deutschen Theaters:
Helene Herter.

lernte in das Zentrum charakteristischer Kunst: er blieb leidenschaftlich und anmutig, Flamme und Florett, aber er schloß uns auch auf die psychologischen Gründe des Grillparzer, er ließ uns seinen Humor schauen im Küchenjungen Leon, und die Schenke von Eastcheap offenbarte nicht Falstaff, sondern Prinz Heinz als echtestes Kneipgenie.

Eines Fehlschlages ist aber doch zu gedenken, eines Rückfalls in die Gewohnheiten der Possart-Tage: seines Fiesko. Zum erstenmal seit jenem Carlos-Abend versuchte er es wieder mit Mimenkünsten, die sich ihm verboten; unter einer richtigen „Maske", mit starken Brauen, erhöhter Stirn und starr aufsteigendem Haupthaar und Schnurrbart, verbarg er sein innerstes Wesen; und so, in die alte abgeworfene Schlangenhaut des Komödianten gehüllt, mehr ein hurtiger Tiger als der „Löwe" der Schillerschen Fabel, trat dieser Genueser vor uns hin. Nicht um zu siegen: „Wenn Kainz den Romeo und den Carlos spielt", hieß es in der „Vossischen Zeitung", „sehe ich zwischen ihm und den Genossen einen weiten, schier unüberbrückbaren Abstand (und wenn er eines Tages den Hamlet spielt, wird es, vermute ich, ebenso sein); sein Fiesko war ein Schauspieler unter Schauspielern."

Den Hamlet erhielt Kainz damals nicht; aber auch eine andere Rolle durfte er nicht spielen, die ich für ihn (im Februar 1884) öffentlich gefordert hatte: Oswald Alving. L'Arronges Deutsches Theater, so reich an Gaben aus der klassischen und nachklassischen Zeit, verschloß sich der andringenden Moderne; und dieser tiefste Mangel mußte Kainz zu Schaden bringen, in dem, ihm selbst oft nicht bewußt, ein Drang ins Neue rumorte. Er war — gerade sein Fiesko hatte es gezeigt — noch nicht fest genug in seinem Eigenreich, noch nicht frei genug vom Alten, um die Anregung der Schaffenden seiner Zeit entbehren zu können (kein Schauspieler kann es); und daß ihm das Deutsche Theater diese versagte, nahm ihm, da er in der Fülle seiner Jugend stand, reiche Möglichkeiten der Entwicklung.

III.

„Doch uns ist gegeben, auf keiner Stätte zu ruhn." Das alte Hyperion-Schicksal liegt auf dem Schauspielergeschlecht vor allem; und Kainz, wie hoch er sich über die Genossen hob, war ein Schauspieler, reich beladen mit allen guten und unguten Eigenschaften des Berufs. Reizbar, leicht verstimmt, von jedem Winde der Launen bewegt, wie er war, ließ er sich aus dem Boden, in dem er wurzelte, entführen: Barnays Beredsamkeit lockte ins Berliner Theater, und seinem ersten siegreichen Berliner Regisseur folgte Carlos-Kainz. Folgte, und folgte nicht; denn kaum hatte er den Entschluß gefaßt, dem Deutschen Theater zu entsagen, so bereute er ihn auch schon und strebte nun mit allen Mitteln, den neuen Vertrag zu lösen: „nicht um eine Million", antwortete ihm Barnay und bestand auf seinem Schein. Der äußere Lauf dieser Dinge ist bekannt: Kontraktbruchserklärung, ein Umherirren von Kainz auf kleinen Bühnen, da die Mehrzahl der großen sich ihm verschließen mußte, eine heimliche Abfahrt nach Amerika. Als ich in diesen sturmbewegten Tagen ihn besuchen wollte, fand ich sein Nest fast leer: er selbst, in romantischer Verkleidung, vor dem Gerichtsvollzieher nach London entflohen, die Möbel halb gepackt im wirren Durcheinander, und nur Sarah, seine Frau, wie Marius auf den Trümmern von Karthago sitzend (ich glaube, es war eine Kiste). Auf dem Balkon — denn in den Zimmern konnte man nicht hausen — gab sie, an diesem Augusttage 1891, eine beredte und humorige Schilderung des Abenteuers: denn bei allem bitteren Ernst der Zeit hatte sich Kainzens Schauspielerlaune an diesem realistischen Maskenspiel doch ergötzt.

Als Realist auf dem Theater hatte er sich in dieser Zeit der Verfemung auch gezeigt: zum erstenmal stellte er eine Gestalt Gerhart Hauptmanns dar, und spielte, auf der Freien Bühne, den Wilhelm im „Friedensfest". Nicht mit reinem Gelingen; in der Unruhe dieser Zeit wollte sich kein Ganzes gestalten, und es rächte sich schon jetzt, daß L'Arronge den Kainz vom Modernen ferngehalten hatte. Sein Gegenspieler in unserm Ensemble des „Friedensfestes", Reicher, der den Robert gab, stellte sich energisch auf seine Freien-Bühnen-Füße, und so kam es zu einem denkwürdigen Preisringen; doch nicht Kainz blieb Sieger.

Um den Hamlet, der ihm bei L'Arronge nicht zuteil ward, und den er jetzt aus Eigenem spielte, stand es ähnlich: reizvolles Detail fesselte, eine Einheit entstand nicht. Wieviel Nervenkraft mußte er aber verbraucht haben, um seiner Reizbarkeit, inmitten untergeordneter Spieler im Ostend-Theater, diese Leistung doch abzugewinnen! Allein sein stählerner Wille triumphierte; und schuf sich noch eine neue Wirkensform in den Vorlesungen, die er in jener Zeit begann: ich sehe sie noch, die bescheidene Wohnung in der Königgrätzer Straße, in der er uns, zur köstlichen Probe, die Schillerschen Balladen und die „Leonore" des Bürger zu schmecken gab in einem Sausetempo rauschten sie prachtvoll vorüber und zogen, mit hurre, hurre, hopp, hopp, hopp, den Hörer unwidersetzlich mit sich fort.

Endlich, nach Irrungen, Wirrungen, denen ein Schwächerer wohl unterlegen wäre, bot ihm L'Arronge die rettende Hand: mit kluger Humanität entschloß er sich, aus dem Bühnen-

verein auszutreten (denn sein Deutsches Theater wollte ohne Kainz und Sorma nicht mehr blühen); und der ehemalige Pylades kehrte als Orest nun wieder: mit den Merkmalen dieser unruhigen Zeit noch übersät, aber auch mit einem Etwas im Klang, im Blick, das von neuen seelischen Erfahrungen erzählte, von Erschütterungen und Bitternissen. Die Freiheit hatte ihn wilder gemacht, zügelloser, aber auch reicher, vieltöniger. Jedoch die zum Ende neigende Ära L'Arronge brachte ihm nicht viele Anregungen mehr; und nur sein Alceste, sein Franz Moor zeigten neue Stufen der Entwicklung an: der als Liebhaber schon ein Charakteristiker gewesen war, überwältigte nun durch die blitzende Schärfe seines Geistes, durch den aus Kämpfen geborenen Zorn des „Misanthropen"; und noch in der schlotternden Angst der Gerichtsnacht blieb Franz Moor, sonst der „Intrigant" der Bühnenschablone, ein Mensch.

IV.

Der ein Mensch auf dem Theater war – wie offenbarte er sich im Leben? Die Darstellung, die ich hier versuche, wäre allzu unvollkommen, wollte ich an dieser Frage ganz vorbeigehen.

Meine ersten persönlichen Erinnerungen an Kainz sind Kneiperinnerungen: Prinz Heinz behauptete sich glanzvoll, im österreichischen Beisel wie bei Uhl. Lange Sitzungen, erfüllt von Jugendlust und vielen Kunstgesprächen: „feucht-fröhlich und gescheit". Ihr Freunde, welche Nächte! Wie im Theater, so erging es Kainz bei diesen Symposien sogleich: er hatte das Ohr seines Publikums. Einer, der viel redete, ausgiebig, und andauernd, und dem man doch zu lauschen nicht ermüdete. Das Wort: faszinierend schien eigens für ihn erfunden zu sein; er faszinierte durch den Klang, den Blick, durch den Charme seiner jugendlichen Genialität. Wenn er von König Ludwig erzählte — von der ersten nächtlichen Fahrt nach Linderhof, als ihn der Ruf des Herrschers plötzlich traf, und er zurückkehrte mit Gefühlen des Posa: „Ich führe seine Siegel, und seine Alba sind nicht mehr", bis zu jener Scheidestunde auf dem Rütli, da der Künstlertrotz des Ermüdeten sich weigerte, Verse des Melchthal dem König zu sprechen — wie warm, wie greifbar trat das alles vor uns hin, durch tausend kleine Einzelheiten, durch das Lächeln, die reale Beobachtungsgabe des Erzählers erhellt. Als man dieselben Dinge, nicht von seiner Hand aufgezeichnet, nach dem Tode des Königs gedruckt las, erschien kühl und romanhaft aufgeputzt, was aus seinem Munde, von der Stimmung des Augenblicks, der Blume des Weines durchtränkt, wie unmittelbarstes, überzeugendes Erleben gewirkt hatte.

Auch wenn er von den Gestalten sprach, die er verkörpert hatte oder verkörpern wollte, oder von solchen, die nicht für ihn bereitstanden, aber Probleme aufgaben, falscher Darstellung unterlagen — man hörte ihm gefesselt zu, ließ sich überzeugen oder doch überreden; und selbst seine Paradoxe schienen, im Rausch der Stunde, Wahrheit zu werden. Nacht oder Tag war ihm da gleich, jeder Ort war ihm genehm. Eines Morgens, als wir von Landsberg an der Warthe heimfuhren, wo er den Karl Moor dargestellt hatte, begann die eben erst gespielte Rolle neue Reize ihm zu offenbaren, und er sprach, in der grauen Frühe des Coupés, in der Droschke, in der Wohnung, von Karl Moor, nur von Karl Moor: so intensiv, so erleuchtet plötzlich im Drang des Gestaltens, daß es wie eine Neuschöpfung wurde, reich und bezwingend. Oder er redete intuitiv von Julius Cäsar, wie ihn Shakespeare geschildert hatte: nicht als Schablone des Herrschertums, die das Theater ausprägte, sondern als abgestuften, ganz individuellen, einzigen Menschen: da wünschte man, ein Stenograph hätte diese höchst reizvolle Darstellung heimlich aufgenommen, um sie, zum Druck und höchsten Schmuck, etwa dem Shakespeare-Jahrbuch zu reichen.

Von den Gestalten der großen Kunst aber stieg Kainzens Interesse, beweglich und gemütlich, gern zum Einfachsten herab, zum Heimatlichen der Wiener Kunst, oder zu Geschichten wie denjenigen des „Onkel Jonas", eines jüdischen Heiratsvermittlers, die er zu erzählen wußte, köstlich und stilgerecht. Der in heiteren Momenten einem Zwillingsbruder Girardis gleichsah, schien dann die Klassiker, die so unmittelbar sonst mit ihm lebten, ganz aus sich ausgeschaltet zu haben, und im mütterlichen Dialekt schwelgend, las oder spielte er zum Beispiel die „Vorlesung bei der Hausmeisterin" jenes anderen Klassikers, des Nestroy. Der Josef wandelte sich in den Peppi dann — „schon eh' ich auf die Welt kam, hat mein Vater g'sagt, der Bub soll Peppi heißen", sprach er — und mit glücklicher Unbefangenheit schwamm er in diesem Element, aus dem er erfrischt als „hochdeutscher Spüller", wie Girardi das nannte, wieder auftauchte. Auch in seiner ständig wachsenden Bibliothek, neben der Shakespeareschen Folioausgabe und anderen Kostbarkeiten, behauptete der gesammelte Nestroy seinen Ehrenplatz.

Eines Abends brachten wir Kainz mit Ibsen zusammen, und die beiden, die im Grunde nicht viel voneinander noch wußten, fanden sich; mehr, Kainz blickte zu Ibsens Löwenhaupt mit liebenswürdig-kindlicher Ehrfurcht auf. Auch in solchen Augenblicken erschien er, die Last des eigenen Ruhmes abwerfend, als der Bub Peppi nur: der jetzt nicht selber, mit des „Gelehrten Zunge", Kunstgespräche führen wollte, sondern der zu lernen wünschte. Und da wir, er und ich, über das Verhältnis von Charakter und Fabel im Drama jüngst allerlei verhandelt hatten, so sagte er bildungseifrig:



Neue Mitglieder des Metropol-Theaters:
Elsa Heß.



Neue Mitglieder des Deutschen Theaters:
Adelheid van der Lick.

„Fragen Sie doch Ibsen jetzt, welches bei ihm das erste ist in der Erfindung.“ Die Frage ward gestellt, und der jedes Wort nun mit Auge und Ohr aufsog, war Kainz. Schüchtern bat er dann Ibsen, am nächsten Mittag sein Gast zu sein, und war so beglückt über dessen Ja, daß er nachts unbedingt noch seine Frau wecken mußte: „Du, ich bringe Dir was Prachtvolles mit, den Ibsen!“

Als wir einmal nach Hannover gefahren waren — er sollte eine seiner wirksamsten Rollen spielen, den König Astolf im „Talisman“, Rosie Hutzler die Rita — sagte Kainz: „Mir geht es seltsam. Mit meiner Tochter spiel' ich jetzt Komödie, und ein Jugendfreund wird mein Direktor.“ Er meinte mich, der das Deutsche Theater gepachtet, aber noch nicht übernommen hatte. Am 1. September 1894, zur ersten Vorstellung, brachte er mir ein prächtiges Schreibzeug, das ein Dante-Kopf krönte: „Sehr schön“. sagte ich, „aber weshalb gerade Dante?“ Und wir kamen überein, daß dieser Dante im Direktionszimmer auf die „göttliche Komödie“ hinweisen sollte, die wir künftig spielen möchten: eine ideale Forderung, der wir nach meiner Ansicht nicht allzu oft nahekamen, nach der von Kainz aber noch viel, viel seltener.

V.

Denn von dem „Jugendfreunde“ sah er sich, nun der Beruf sie nebeneinanderstellte, durch manchen sachlichen Gegensatz bald geschieden; und wenn er auch gleich an unseren ersten Theaterabenden, als Wurm, als König in „Esther“, als Tartüff seine alte Stellung behaupten und bekräftigen konnte, er fühlte einen anderen Geist im Hause, der ihn beunruhigte. Er sah sich nicht gern unter den „Webern“ einherschreiten, und es wirkte wie ein Symbol, als Gottlieb Hilse vergaß, seinen König-Ludwigs-Ring vom Finger zu ziehen. Eine, mehr aus unbestimmtem Gefühl als aus Gründen stammende Abneigung gegen den neuen Kurs schuf ihm und mir Hemmungen: bis nun war er der Reformator gewesen, der Zerstörer; jetzt sah er eine andere Reformation, an Haupt und Gliedern, in der er sich nicht zurechtfinden konnte. Er sprach sozusagen noch mittelhochdeutsch, die wunderschöne Sprache der Minnesänger, während wir zum Neuhochdeutschen strebten. Hatte schon L'Arronge empfunden, wie schwierig es war, Kainz von dem Fleck zu bringen, auf dem er genial-störrisch stand, so wollte nun kein Hinweis fruchten auf die sich umbildende Bühnensprache der Zeit; nicht mit Theorie und noch weniger mit Praxis war dem zürnenden Helden beizukommen. Ein Beispiel mag hier für viele stehen.

Auf einer Probe der „Jüdin von Toledo“ markierte Kainz seinen König: nicht in dem übeln Sinne, wie er und der Theatergebrauch das „Markieren“ häufig auffaßte, als ein tonloses Herunterrasseln der Verse, sondern, in aller Zurückhaltung des Organs, mit wunderschönem Ausdruck, seelenvoll. Es war im vierten Akt, an einer Stelle, wo Kainz, nach überraschenden psychologischen Feinheiten und Schönheiten plötzlich ohne Grund zur Rampe vorschritt, so wie es in der Oper üblich ist, und nun seinen Aktschluß hell ins Haus schmetterte. Ich sagte ihm, wie tief er auf mich gewirkt hatte, gerade in diesen Halbtönen, und wie nur der letzte Schnörkel, diese „Stretta“, den Eindruck kupiere. „Aber das andere war doch nur markiert!“ rief er ganz erstaunt. „Eben dieses wirkt auf mich am stärksten“, erwiderte ich und erinnerte ihn daran, mit welchen leisen Mitteln er uns kürzlich ergriffen hatte, als er die „Libussa“ vorlas. „Ja, natürlich,“ gab er zur Antwort, „wenn ich Fühlung suche mit Schlenther und Ihnen, dann ist das die richtige Tonart; aber wenn ich zu tausend Menschen sprechen soll . . .!“ Und richtig, am Abend schwoll alles Gedämpfte zum Vollklang an, es kam die Stretta, kam der Applaus, und alles blieb beim alten, wirklich beim alten. Der Schüler des Burgtheaters, der Meininger, des Possart, er wollte oder er konnte damals nicht neue Kunsterkenntnisse annehmen.

Keineswegs ist aber dies alles so zu verstehen, als ob unser fünfjähriges Zusammenarbeiten nichts als ein Gegeneinanderarbeiten, ein Aneinandervorbeiarbeiten gewesen wäre. Es gab große Strecken des Einklangs, freudige Zustimmung auf unserer Seite, ein freies, beglücktes Schaffen auf der seinigen. Oft und oft, den neuen Forderungen zum Trotz, siegte sein Genie: das Innerste seiner Kunst, das, was nicht Form, sondern Essenz seines Wesens war. Als wertvollste Gestalt dieser Zeit blieb der Hamlet zurück, den Kainz erst

jetzt recht gestaltete, und der ihm wuchs und aufblühte auf vielen Proben, in manchen Wiederholungen.

Manche klassische Rolle noch hat Kainz in diesen Jahren zum erstenmal gespielt, Richard den Dritten, Faust, Marc Anton; von Hebbel gab er den Kandaules mit einem dem Dichter kongenialen Tiefsinn; allein je mehr der Charakter unseres Theaters sich ausbildete (oder ausgebildet wurde) in der Richtung auf das Moderne, desto stärker ward auch sein Anteil an der Verlebendigung des Neuen; und nur zuzeiten noch ließ sein Widerstreben leise sich spüren. Er ward ein Mitarbeiter am Werke Hauptmanns und Schnitzlers, stellte Sudermann, Hofmannsthal, Fulda dar und griff nach dem Heiteren, Spielenden so gern wie nach dem Tragischen. Ueber den „Cyrano" geriet er in helles Entzücken und versprach: „Da sollen Sie Ihre Freude an mir haben"; so hatte er auch dem Vorschlag, seinen Schneider Zwirn im „Lumpacivagabundus", den er in einer Schauspielermatinee zuerst darstellte, in den Abendspielplan hinüberzunehmen, lustig zugestimmt, in unbefangener Spielfreude: „Aber natürlich, das ist doch eine Erholung!" Und ebenso reich zeigte sich seine Schaffenslust auf den Proben, wenn ihm etwa, inmitten der Kahlheit einer noch werdenden Darstellung, in der halben Dunkelheit der Rampenbeleuchtung, in der Nüchternheit der täglichen Kleidung, plötzlich das Bild entstand einer farbigeren Vergangenheit, die Gestalt aufstieg eines Märchenprinzen, leidenschaftdurchwogt, in lebendigstem Reize der Bewegung, der Stimmung: da staunten wir über die Kraft der Phantasie, die Fernes blitzschnell vergegenwärtigte, einzig durch ihr impulsives Genie. Oder er suchte, in sein Problem verbissen, die Anregung des Dichters, unbekümmert um die vorrückende Stunde, wie damals bei den Proben zur „Versunkenen Glocke", als Hauptmann mit der Sorma und Kainz, nach ihrem eigensten Wunsch, immer wieder den vierten Akt probierte, bis an den Abend hin: heute müssen wir ihn endlich „kriegen", erklärten sie — und sie kriegten ihn, und der Akt vollendete den Triumph des Werkes.

Kainz hatte die Gestalt des Glockengießers Heinrich mit großer Liebe umfaßt; seit dem „Florian Geyer" war ihm Hauptmanns Größe erst recht ins Bewußtsein getreten, und nun er im neuen Werk die Hauptrolle spielen sollte, glaubte er seine Stunde gekommen: Frieden zu machen mit der neuen Zeit. Zwar in den ersten Akten fuhr er allzu bequem in den gewohnten Gleisen noch; aber die große Rede des Glockengießers im dritten Akt, die wie für ihn gedichtet schien, trieb ihn empor, und er sprach sie in der Premiere mit unvergeßlichem Stimmklang, hell und klar, fortreißend und fortgerissen: er selbst ein „Wunderglockenspiel mit süßen, süßen Lockelauten." Doch öffentliche Urteile am anderen Morgen gaben nicht ihm den Preis, sondern den in aller Märchenhaftigkeit realeren Gestalten: dem Rautendelein der Sorma und Hermann Müllers Nickelmann; und tief enttäuscht, wie Kainz nun war, in seinem redlichen Willen zur Moderne nicht erkannt, ließ er sich vom Versucher fangen, der nach Wien lockte: Burckhardt kam und gewann ihn fürs Burgtheater, wenige Wochen nach jener Premiere, im Februar 1897. Dorthin wollte er sich retten, wie an ein stilleres Ufer, wo noch die alten Götter herrschten, die über seiner Jugend geschwebt hatten; und es tönte wie ein Nachklang aus Berliner Enttäuschungen, als er in den ersten Wiener Zeiten diese Worte nordwärts wandern ließ: „Heute schmecke ich nur ein wenig Verbitterung, daß ich mich notgedrungen so lange außerhalb der Heimat herumtreiben mußte. Fliegen habe ich doch nicht gelernt. Halbhexe bin ich doch geblieben. Auf die Spitze des Blocksbergs dem Teufel an den Hintern zu fahren ist mir doch nicht gelungen." Der Teufel — das mochte der Naturalismus sein, der alt böse Feind; und in der Walpurgisnacht, die über das Deutsche Theater hereingebrochen war, glaubte Kainz, wie jene Halbhexen des „Faust", vergeblich gebeten und gewünscht zu haben: „Nehmt mich mit! Nehmt mich mit!"

VI.

Aber Kainz hätte nicht Kainz sein müssen, nicht dieser Geist des Widerspruchs, nicht dieser Springquell der Ueberraschungen, wenn nicht gerade aus seiner Berlinflucht ihr Gegenteil hätte hervorgehen sollen: seine Berlinsehnsucht, seine Berlinliebe. Wie er, eben von Barnay eingefangen, zu L'Arronge zurückgestrebt hatte, so stand nun sein Sinn — nicht sogleich, aber immer entschiedener im Verlauf der Zeiten — zu uns wieder hin, zu dem Ensemble gerade, das



er verlassen hatte. Nicht nur äußere Ursachen entschieden da, wie die große, sich steigernde Wärme, mit der ihn unser Publikum entließ, und die ihn fühlen machte, trotz allem: hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft — auch innerlich kam er, gerade auf dem Boden der Heimat, im Kontrast zur Heimat, der nordischen Kunst erst recht nahe. In Berlin war es ihm zu viel des Modernen gewesen, zu viel Norwegen, zu viel Schlesien — nun forderte er noch einmal, mit ganzem Einsatz dessen, was er war: „Nehmt mich mit! Nehmt mich mit!“ Er stieg tief in den Ibsen hinein und erklärte mit der überschwenglich-einseitigen Bewunderung neuen Glaubens, den ganzen Grillparzer dafür hingeben zu wollen; er fand nun doch einen vollen Hauptmann-Erfolg und gab der Herbheit des „Armen Heinrich“ ergreifendsten Ausdruck; und er stellte auch mit Behagen den Wienern das Bild eines preußischen und doch poetischen Leutnants hin, im Hans Rudorff des „Rosenmontag“.

Doch auf der andern Seite erblühten ihm, gerade in diesen Wiener Jahren, auch aus der österreichischen Kunst eine Anzahl Schöpfungen, die, über alle Stimmungen und Verstimmungen hinweg, laut bezeugten, was die Heimat ihm geschenkt hatte, und was, mit dem Merkmal der Schönheit geschmückt, er ihr zurückgeben konnte. So ganz aus seinem Volkstum erwachsene Gestalten wie Anzengrubers Dusterer, wie Karl Schönherrs alten Bauer Grutz in „Erde“ stellte er in aller charakteristischen Echtheit hin und durfte wagen, in der Stadt Girardis, den Valentin des Raimund zu spielen, mit liebenswürdigster Einfachheit. Doch zu seiner schönsten modernen Rolle gab ihm der Landsmann Schnitzler den Text; Kapellmeister Amadeus im „Zwischenspiel“ ward der feinsten Reize der Menschenschilderung voll, und die oft beklagte Schwierigkeit, einen bedeutenden Künstler auf der Bühne glaubhaft darzustellen, löste sich für Kainz ohne weiteres: er gab einfach sich selbst — und der Bedeutende stand da.

Und noch einer anderen tiefen Wirkung dieser Wiener Jahre ist zu gedenken; sie gaben ihm die Reife, sie hoben

ihn zur Meisterschaft. Das war nicht nur die natürliche Folge seines nun erreichten Schwabenalters, nicht nur Produkt seiner leidenschaftlichen geistigen Regsamkeit, die zwischen den Idealen der älteren und der neuen Kunst jetzt doch den Ausgleich fand — es quoll ihm auch aus dem Burgtheatergeist entgegen: ein gemächlicheres Bilden im Beruf schenkte der ihm, ein Sichausleben in der Stille der Wienerstadt. Das Tempo Berlins, diese Hetze des Erfolges, der in hundert Wiederholungen schnell auszumünzen war, hatte Kainz gequält schon seit den Tagen des „Carlos“ her; und „Talisman“ und „Morituri“, „Versunkene Glocke“ und „Johannes“ und „Cyrano“, jeder Sieg war ihm neue Pein geworden. Jetzt fand er sich in dem ruhigeren (ach, bald seinem Temperament allzu ruhigen) Flusse eines wirklichen Repertoires drin, sah um sich die befestigten, runden Individualitäten des Sonnenthal und des Baumeister, Lewinskys und Hartmanns und der andern alle — und bald saß er auch, wie sie, inmitten des „Cottage“ behaglich da, und der Blick schweifte über das Heimatland hin bis zum Kahlenberg und Leopoldsberg. Mancher Ausfahrt erinnere ich mich nun, durch den blühenden Frühling, in den Wiener Wald; aber wenn er an ihrer Schönheit sich müde gelobt, dann kam doch, nach einem prüfenden Blick auf sein Nebenan, der Geist des Widerspruchs von neuem in ihm auf, und er seufzte: „Außi möcht i.“

Im Frühjahr des vorigen Jahres noch, haben wir Kainz das letztemal unter uns gesehen; und die Erinnerung heftet sich an die letzte Vorlesung zumal, die er, wieder vor einem Publikum der Besten, in der Philharmonie gab. Den riesigen Raum mit seinem Wort zu erfüllen, konnte nur er, ein einzelner, unternehmen; weite Strecken der Poesie ließ er vor uns aufleuchten, von Vater Homer über Gottfried von Straßburg bis zu den Abenteuern Münchhausens hin, überall sich heimisch fühlend und uns heimisch machend. Er sprach von Priamus, der zum Achill kommt, ein Bittender um Hektors Leiche, und nie trat diese Schilderung erschütternder in ihrer schlichten Größe, ihrer Einfalt dem Hörer vor die Seele; die Erzählung dann, wie Herr Tristan durch Isoldens sehr große Liebe genaß, las er, in ihrer schelmischen Gewagtheit, mit innerem Behagen, in graziösem Spiel der Laune; er gab Schiller und Goethe und die Schnurren des Münchhausen, und immer wieder glaubte man: jetzt ist er auf eigenstem Gebiet; denn alles, was poetisch war, war Kainz-Land. Von jener nahegelegenen kleinen Stube in der Königgrätzer Straße, wo sein Vorlesertum zuerst sich übte, wie war, zugleich mit dem Raume, seine Kunst gewachsen; so schnell, wie ihr Sausetempo dahinlief, hatte sie sich die Welt erobert. Nicht ohne Wehmut konnte ich dieser Anfänge gedenken und der verklingenden Zeiten:

denn der da oben saß, mit seiner goldenen Brille und würdigen Haltung eher einem Gelehrten als einem Schauspieler gleich sehend, schien gealtert über seine Jahre hinaus, und wir wußten, daß ein unbestimmtes Leiden an ihm zehrte.

VII.

Nur wenige Wochen, und Kainz lag da, ein gezeichneter Mann. Mitte Mai wurde er operiert; er klagte nicht, nein, er rechnete noch diese Zeit zu dem Schönsten seines Lebens: so völlig schien den Aerzten, die sein Leiden „gutartig" nannten, die Täuschung gelungen; so lösend auch empfand der Patient, nach vielen Jahren leidenschaftlichen Schaffens, nach den Kreuz- und Querzügen eines Gastspielers, die sanfte Ruhe seiner schönen Krankenstube. „Und so gar keine Verantwortung mehr zu tragen, so ganz frei von Pflichten sein" — das Gefühl fand er immer wieder preisenswert. Nur zuzeiten noch zerriß ein Blitz seiner alten Kraft diese Dämmerstimmung, wenn er etwa Zumutungen der Theaterleute derb abwehrte: „Sagen Sie den Herren, sie irren sich; operiert bin ich am —; aber mein Kopf, Gott sei Dank, ist gesund."

Die Genesung schien ein wenig fortzuschreiten, die Fahrt von Wien bis auf den Semmering konnte gewagt werden. Am 30. Juni erwartete ich ihn dort auf dem kleinen Bahnhof des Wolfbergskogel: wie würde, nach dieser schwersten Leidenszeit, der Freund nahen? Aber schnellfüßig, wie in guten Tagen, entstieg er seinem Salonwagen, von einem ganzen Gefolge umringt, wie eben große Herren reisen: sein Leibarzt und sein Rechtsanwalt, sein preußischer Finanzminister, der Dramatiker und, selbstverständlich, der Berichterstatter. Seine Frau, Friedel das Hündchen sowie der Kammerdiener konnten sich erst allmählich in dem Gedränge zur Geltung bringen. Aus der Zurückgezogenheit seines Zimmers ließ er sich nun bald in den Sommer hinauslocken, er lernte wieder durch die Welt spazieren, und etablierte sogar nach seiner Weise einen prolongierten Abendtisch, seßhaft, mit vielen Zigaretten und Gesprächen. Und alles freute sich herzhaft des kurwidrigen Lebenswandels, und die Wächterinnen der Ordnung drückten ein Auge und die Vorhänge zu.

Bald aber änderte sich das Bild; unsere Hoffnungen schwanden dahin. Kainz verkroch sich wieder in sein Zimmer: ich passe nicht mehr unter Menschen, so brach es aus ihm hervor. Lästige Begleiterscheinungen seines Uebels verstimmten ihn tief, und wie eigene Schuld empfand er dies Verhängnis: „ich bin ein sauberer Kerl", sprach er da, und in seiner gepeinigten Seele mochten die Worte widerklingen, in denen er einst des armen Heinrichs Qual ausgeströmt:

Jetzt aber raffe dir dein reines Kleid
zusammen, Freund, und flieh! flieh, sag' ich, flieh!
Rühr' mich nicht an und flieh!

Doch der würde Kainz schlecht gekannt haben, der ihn nun als leidend Hingegebenen sähe, als wehrlos gegen den bösen Feind in seinem Körper. Niemals schien sein Geist reicher, sein Wille zum Schaffen mächtiger als in diesen

Wochen. Sein Sardanapal schwebte ihm vor, den er in Berlin nach langem Harren ans Licht heben wollte; er ward ergriffen von dem großartigen Werk des De Coster, das jetzt die deutschen Kunstfreunde erobert, dem flämischen Uilenspiegel, so tief ergriffen, daß er der Zeit und Stunde und allen Schmerzensbann entrann; und ihn erfüllte ganz Artur Schnitzlers neues Werk „Das weite Land", und er erklärte sogleich, daß er diesen Hauptkerl, den Hofreiter, im Winter spielen werde. „Wann können wir es nur herausbringen", fragte er Schnitzler, „wie werden wir es besetzen?" Und drängte und erklärte schon im voraus seine Rolle lernen zu wollen; und so, „mit klammernden Organen", schien er an die Welt sich halten zu wollen, in der er im Tiefsten heimisch war. Allein die Lemuren, denen Mephisto-Kainz einst der Herr war, schaufelten schon und sangen ihr dunkles Lied.

Als wir am 8. August von Kainz Abschied nahmen, wußten wir, daß er die Bühne nicht wiedersehen würde; daß diese Reise, die auch ihn zu Tal bald führen sollte, noch tiefer hinabging. Wir wußten es — aber er? Es ist sein Geheimnis geblieben, ob er wirklich den Märchen der Aerzte noch vertraute; ob nicht irgendwo in seinem Unterbewußtsein doch die Stelle war, wo auch er wußte, was doch sein Lebensdrang, die liebende Rücksicht auf seine Frau, ein letztes Teil von Unnahbarkeit nicht wollte ausgesprochen haben. Doch sein Blick bei der Trennung, dieses lange, bange Abschiednehmen, schien Verschwiegenes zu offenbaren, wider Willen; und noch bei der Abreise am frühesten Morgen erschien auf dem Balkon der Freund, in den halbhellen Tag, zum nahen Bahnhof des Wolfsbergskogel unablässig hinabwehend, hinabgrüßend. So, mit diesem weißen Wehen, in verhaltenem Gram uns den Scheidegruß sendend, sehe ich Kainz vor mir, werde ich ihn immer sehen.

Einige Wochen darauf, und die ganze deutsche Kulturwelt durchfuhr der Schrecken: Kainz liegt im Sterben. Diese Stimme, aller Gewalten mächtig, funkelnder Reize voll — diese Stimme ward tonlos. Nur das Auge, jenes andere Werkzeug seiner Größe, sprach Tieferes noch, Geheimnisreicheres als je; und sein edler Körper setzte die Aerzte in Bewunderung bis zuletzt.

Am 20. September erlosch die Flamme seines Lebens. Ganz Wien half ihn bestatten, unter fürstlichen Ehren: mit allem Fug und Recht; denn den sie hinaustrugen, war ein Prinz aus Genieland gewesen.

Rundschau

Als erste Novität brachte unser Schauspiel Pierre Gavaults Lustspiel „Das kleine Chokoladenmädchen". Man wollte wohl zum Saison-Anfang noch ein leichteres Werkchen haben und die ernsteren Aufgaben bis später verschieben. Daß die Arbeit etwas leichter ist, als eigentlich bei uns erlaubt, mag der Mangel an wirklich guten Novitäten entschuldigen. Der Inhalt des Stückes ist von anderer Gelegenheit her schon bekannt. Es handelt sich um das verwöhnte Töchterchen aus großem Hause, das sich just in den Mann verliebt, der sich am wenigsten um es kümmert und der es nach mancherlei Verwicklungen denn auch glücklich heimführt. Die Sache wird dadurch einigermaßen erschwert, daß sowohl das verwöhnte Kind, wie auch der junge Mann, bereits anderweitig verlobt sind, also noch mancherlei Konflikte durchmachen müssen, ehe ihre Zukunft ganz geglättet ist. Diese Konflikte sind ja nun herzlich unblutiger Natur; man darf halt nicht viel verlangen, wenn man hineingeht. Auch die gezeichneten Gestalten sind im wesentlichen typisch und bieten nichts, was irgend Wert hätte. So flau nun die Sache an sich ist, so hübsch hat man sie gespielt. Direktor Rémond flößt uns mit seiner Regie bei jeder neuen Vorstellung bessere Begriffe ein; er verfügt über eine Fülle von Einfällen und weiß auch das Milieu nach Kräften hübsch herzurichten. Von den Mitwirkenden zeichnete sich namentlich Dysing in der Rolle des modernen Petruchio aus. Er zeichnete einen pedantischen Unterbeamten mit all der liebevollen Detailarbeit, die wir von ihm gewohnt sind und berührte ungemein überzeugend. Frl. Treu in der Aufgabe der Dollarprinzessin wirkte günstiger als bei ihren ersten Versuchen. Aßmann stellte elegant und frisch seinen bekannten unwiderstehlichen Kerl auf die Szene, Turrian hatte einen alten Beamten meisterlich ausgefeilt und Frl. Bischoff wirkte in einer Salonaufgabe liebenswürdig anziehend.

Die Neueinstudierung des „Prinzen von Homburg" gab leider kein ungetrübtes Bild. Die Titelrolle ist zu anspruchsvoll, als daß man sie mit einem Anfänger besetzen dürfte; hier kann man sich nicht mit der landläufigen Liebhaberschablone begnügen; hier muß eine ganz persönliche Durcharbeitung geboten werden, wenn anders nicht das Drama verkümmern soll. Das konnte Herr Würthenberger nicht. Von Anfang an mußten wir ja immer betonen, daß der Künstler für ein erstes Fach an unserer Bühne nicht die nötigen Anlagen besitzt. Wir hätten weiter nichts dagegen, wenn er leichte Liebhaber- und kleinere Salonrollen spielte, aber für das Gebiet des jugendlichen Helden und Charakterliebhabers müssen wir höhere Ansprüche stellen. Herr Würthenberger gab denn auch nicht annähernd das, was sich aus der Aufgabe schöpfen läßt. Sehr günstig wirkten dagegen die Herren Engels und Goetz als Kurfürst und Hohenzollern, Odemar als Buttler, ebenso Frl. Schönfeld als Natalie.

Die ernsteste und bedeutendste Leistung unseres Schauspiels seit Beginn der neuen Saison war ein Schnitzler-Abend. Drei der feinsten Einakter des Wieners hatte man zusammengestellt: Die letzten Masken, Comtesse Mizzi und den Grünen Kakadu. Und ganz ungewollt hatte sich zwischen den drei Arbeiten ein geheimer Einklang ergeben. Sie alle geben die ganz spezifisch Wienerische und spezifisch Schnitzler'sche Auffassung vom Leben und seinen Beziehungen und namentlich von den Beziehungen der Menschen untereinander. Es ist ein eigentümlich resignierter Geist, der daraus spricht; es ist der seltsame Schauspielergeist, der ganz Wien beherrscht. Allenthalben stößt man auf die Lehre, daß die Wirklichkeit unreell sei und das Spiel dafür wirklich, daß es vorbei sei mit dem Handeln und Zugreifen und jetzt eine Zeit des Zuschauens und Tändelns gekommen sei. Alle Begriffe werden verschoben und ins Gegenteil verkehrt; die Lüge erscheint als das Wahre und die Wahrheit als der Trug; die Form erscheint als Inhalt und der Inhalt als Form. In drei zarten Schattenbildern standen diese Wahrheiten bei der Wiedergabe auf; sie waren nirgends greifbar deutlich ausgesprochen und doch schwebten sie allenthalben; sie waren nirgends zu einer geschlossenen Melodie gesammelt und doch klangen sie überall an. So tat sich zuerst das Krankenzimmer mit dem sterbenden Journalisten auf. Noch ein letztes Mal hat ihn die Eitelkeit gepackt und er will dem glücklichen Rivalen seine feige Niedrigkeit ins Gesicht schleudern und berauscht von seinem Triumph spielt er seinem Zimmerkameraden die ganze Szene vor. Und sieh, als jetzt der Nebenbuhler vor ihn tritt, da verstummt er; da läßt er es sich genügen, ein letztes Mal gespielt zu haben und nimmt stillen Abschied von all seinen Mitspielern hier oben. Etwas heiterer und mondainer wird in Comtesse Mizzi dieser resignierte Geist aufgenommen. Drei Gealterte sehen wir nebeneinander, Vater, Tochter und Freund, alle drei an einem entscheidenden Lebensaugenblick. Dem alten Grafen hat sein Verhältnis vom Ballett den Abschied gegeben, und der Comtesse und dem Freund ist aus einer Jugendliebelei ein siebzehnjähriger Sohn herangewachsen; ganz unerwartet ist er auf einmal bei ihnen und sie müssen sich mit ihm abfinden. Und so sagen sie halt ihren Passionen Lebewohl und werden ihm Vater und Mutter, da ihnen am End' ja doch nichts anderes übrig bleibt.



Groteske und grelle Farben nimmt die Resignation im Grünen Kakadu an. In Paris ist's, am Tag des Bastillesturms. Alt Frankreich läßt sich in einem Keller der Faubourg von gemieteten Schauspielern Verbrechertum vorspielen und will sich winden vor Lachen, als man es mit blutigsten Drohungen überschüttet. Und als aus dem Scherz Ernst wird und Dolche funkeln und Blut fließt, da weiß Alt Frankreich nicht einmal, ob es sich wehren soll. Denn längst hat es sich als überflüssig und vergänglich durchschaut und erwartet sein Ende als berechtigt. So bot uns Direktor Rémond die drei Arbeiten, jede streng in ihrem Charakter, als drei wundervolle Ausschnitte aus dem großen Ding, das wir Leben nennen. Alles hatte ganz den Geschmack und den Ton, der ihm zukam; es war ein Abend voll reichen Genießens. Auch die Mitwirkenden gaben Bestes. Turrian und Kiesau in den Letzten Masken meißelten die beiden ewigen Spieler fein aus, Frau Frey sowie die Herren Dysing und Senden repräsentierten den müden österreichischen Feudalismus, neben ihnen stand Assmann als junger Fant, und fast unser ganzes Personal ließ die Scharade von Alt Frankreich und seinen Feinden wahr werden.

Das Deutsche Theater ist mittlerweile wieder zu dem großen Erfolg der vorigen Saison, Schönherrs „Glaube und Heimat" zurückgekehrt; das Werk konnte bereits zum 50. Male wiederholt werden. Die Besetzung hat sich inzwischen etwas verschoben. Den Rottbauer spielt nunmehr Herr Schmitt-Lorenz, ein alter Theaterliebling der Cölner; seine Darbietung war voll Mark, Kraft und Beherrschtheit. Sehr gut haben sich auch die Herren Grünberg und Haas in die Aufgaben des Rottbruders und Sandbergers gefunden; nicht minder virtuos ist der Alt-Rott Hans Sturms. Die Bäuerin gibt nunmehr Frl. Herter, nicht ganz so eindrucksvoll wie ihre Vorgängerin; als einen besonderen Gewinn ist es dagegen anzusehen, daß die Bühne Frl. Rosa Wohlgemut für Mütterrollen verpflichtet hat.

Ziemlich leicht wog ein Abend des Deutschen Theaters, der uns Kurt Küchlers „Sommerspuk" vorführte. Aus allen möglichen bekannten Schwänken hat der Autor mit herzlichem Ungeschick noch einmal etwas zurechtgezimmert, was man kaum etwas neues zu nennen wagt. Die Handlung der Affäre ist äußerst einfach. In die kleinstädtischen Kreise einer Universität schneit eine Artistin, die sich als Studentin ausgibt. Sie treibt mit den spießbürgerlichen Kreisen der Honoratioren allen möglichen Unfug und verschwindet endlich, nachdem sie sich auf einem Gartenfest mit ziemlichem Eklat decouvriert. Gespielt wurde das Ding unter Herrn Scheuermanns Regie ganz leidlich. Recht frisch berührten namentlich Fräulein Reimann als Pseudostudentin und Ernst Mewes als Studiosus. Dr. S.

Die Saison ist im vollen Gange, überall ein Hasten und Jagen nach Erfolg und die Theater suchen sich gegenseitig den Rang abzulaufen. Wir haben heute, 3 Wochen nach Saisonbeginn, eine Menge von Neueinstudierungen zu verzeichnen und es fanden sogar schon zahlreiche Premièren statt. Ein besonders abwechslungsreiches Repertoir wies die Oper auf. In Lohengrin uud Tristan konnte man neuerdings an dem Nichtzustandekommen des Vertrages Gustav Brechers mit München seine Freude haben, denn wiederum konnte man an der Direktion dieses eminenten Künstlers ersehen, welch bedeutende Persönlichkeit Rémond Otto Lohse zum Nachfolger gab. Wie bei jeder anderen Eigenart, ist es auch bei Brecher interessant, zu beobachten, wie er nach seiner Individualität Richard Wagners großes Kunstwerk erfaßt, wie er den ewig gewaltigen Zauber all seiner Schöpfungen mit lapidarer Wucht löst.

Nicht uninteressanter war Brechers musikalische Leitung der ergötzlichen Wolf-Ferrarischen Nippsache: „Susannens Geheimnis", eines Werkchens voll geistreicher Einfälle, graziöser Rhytmik und übersprudelnder Laune. Wenn auch nicht so frisch und pikant, wie man es wünschen mußte, ließ unser bewährtes Orchester die außerordentlichen Schönheiten dieser Partitur dennoch prächtig aufleuchten. Ideal geradezu spielte es dagegen wieder in „Djamileh", einem längst bekannten, leider ziemlich langweiligen — weil handlungsarmen — Werke des Carmen-Komponisten Bizet. In „Susannens Geheimnis" waren die tragenden Partien durch vom Scheidt und die Vidron sehr gut vertreten, wenn ich mir auch die Susanne noch etwas forscher denken kann. Am besten gerieten ihr wohl die Szenen im Affekt, während in den scherzhaften Situationen manches zwar sehr zierlich herauskam, anderes aber doch von einer gewissen Schwerfälligkeit nicht frei war. Auch stimmlich „liegt" die Partie der Künstlerin nicht sonderlich; vom Scheidt dagegen entwickelte hier, wie als Splendiano in Djamileh, eine bewundernswerte Beweglichkeit und entfaltete auch stimmlich alle Vorzüge seines schönen Organs. Die „Djamileh" sang Frieda Felser mit ihrem umfangreichen und besonders in der Höhe recht ausgiebigen Sopran ganz vorzüglich. Karl Straetz, der sich einige Tage vorher mit einem famosen Pedro (Tiefland) einstellte, bewährte sich auch in der Partie des Harun wieder als erstaunlich musikalischer Sänger, der außerdem durch darstellerische Begabung und frisches Temperament seine Darbietung sehr sympathisch gestaltete. — Im „Tristan" dominierte die mächtige Isolde der Guszalewicz und ganz besonders schön sang diesmal Giesen den Marke. Katharina Rohr gab eine noch ziemlich unfertige Brangäne. Als Tristan bietet Menzinsky sein Bestes bekanntlich erst im dritten Aufzug. Den Kurwenal sang in gewohnter Weise Liszewsky, dessen tüchtigste Leistung seit Beginn der Saison sein gewaltiger Telramund war. In derselben Lohengrin-Vorstellung, in der uns Sophie Wolf ihre bekannte Elsa und Menzinsky seinen bekannten Schwanenritter gaben, sang der neuengagierte Bariton Karl Renner den Heerrufer mir einem berückenden stimmlichen Glanz. Auch als Valentin in „Faust und Margarete" (warum denn nicht nur „Margarete"?) wußte er uns gesanglich viel Schönes zu geben und zeigte außerdem eine lobenswerte Deutlichkeit des Ausdrucks und der Charakteristik. In der „Undine" sang zum ersten Male nach Claire Dux Wanda Achsel die Titelpartie. Die personifizierte Poesie, stimmlich leider nur zu zart angelegt.

Leo Mautner.



Der selige Hofschauspieler

Ein alter Mime hatte voller Takt
Schon vor dem 70. Geburtstag eingepackt
Und bat den Herrgott an der Himmelstür
Um Einlaß und um frei Quartier. —
„Nach Ihrem etwas magern Sterbewichs,
Sind Sie vom Hoftheatrion in X.
Es ist für Sie hier nicht die rechte Stelle —
Dort! — Letzte Türe links — wo drauf steht
„Hölle." —
Dem Mimen ahnte gleich, hier ging es bös,
Der Anklang an Orchestrion — wie malitiös! —
Doch auch dem Satan war er nicht willkommen,
Der schickt ihn barsch zurücke zu den Frommen.
„Mann!" schrie der Teufel furchtbar aufgebracht,
„Sie hab'n die Hölle ja schon durchgemacht!!"

C. R. Gehre.



Opernhaus

Direktion: Fritz Rémond

Spielplan vom 24. September bis 4. Oktbr.

Sonntag 7 Uhr
Tannhäuser

Montag **Keine Vorstellung**

Dienstag 7½ Uhr
Der Troubadour

Mittwoch 7½ Uhr
Acté

Donnerstag 7 Uhr
Die Königin von Saba

Freitag 7½ Uhr
Bohême

Samstag 7 Uhr
Susannens Geheimnis
Djamileh — Die Puppenfee

Sonntag 7 Uhr
Lohengrin

Montag **Keine Vorstellung**

Dienstag 7 Uhr
Die Jüdin

Mittwoch 7½ Uhr
Tiefland

Wein-Restaurant I. Ranges

E. Rechenberg

Hohenzollernring 10 :: Telephon Nr. 812
eine Minute vom Opernhaus

Soupers nach dem Theater
Delikatessen
:: Separate Räume für Gesellschaften ::

Dr. med. Löffler's
Gesundheitscacao
„PLUTO“
wird Volksgetränk

Marchand-Tailleur Tailor

C. Wesp

Mittelstraße No. 30
Amerik. und Engl. Schneiderei
Vornehmste Verarbeitung d. Neuzeit
Breeches - Maker

Schauspielhaus

Direktion: Fritz Rémond

Spielplan vom 24. September bis 4. Oktbr.

Sonntag 3 Uhr
Die Welt, in der man sich langweilt

Sonntag 7½ Uhr
Die letzten Masken – Comt. Mizzi – Der grüne Kakadu

Montag 7½ Uhr
Die Welt, in der man sich langweilt

Dienstag 8 Uhr
Der Prinz von Homburg

Mittwoch 8 Uhr
Neu einstudiert:
Nordische Heerfahrt

Donnerstag 8 Uhr
Die letzten Masken – Comt. Mizzi – Der grüne Kakadu

Freitag 8 Uhr
Ihr letzter Brief

Samstag 7½ Uhr
Kabale und Liebe

Sonntag 7½ Uhr
Nordische Heerfahrt

Montag 7½ Uhr **Ihr letzter Brief**

Dienstag 8 Uhr Volkstümlich
Der Traum ein Leben

Mittwoch 8 Uhr
Der Biberpelz

Ährengold

Malzkaffee : : :
Gerstenkaffee :
Kornmalzkaffee
Kornkaffee : : :

Uerdinger Malzkaffee- und Rollgersten-Fabrik
G. m. b. H.
Uerdingen a. Rh.

JOS. SCHOENE

SCHNEIDERMEISTER
DÜSSELDORF
CORNELIUSSTRASSE 24
TELEPHON 4369



Atelier für nur erstklassige feinste Herren-Garderoben nach Maß

Großes Lager in den neuesten Dessins
Chickste Fassons
Sauberste Ausführung

Verlag: Max Mendel; Schriftleiter: Leo Mautner, beide in Köln.
Druck: Buchdruckerei Bernhard Hahn, G. m. b. H., Köln.